



Citation: E. Grazioli (2018) Fotografia e infrasottile. *Aisthesis* 11(2): 15-21. doi: 10.13128/Aisthesis-23424

Copyright: © 2018 E. Grazioli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Fotografia e infrasottile

ELIO GRAZIOLI

(Università degli Studi di Bergamo)
elio.grazioli@unibg.it

Abstract. According to the author, the Duchampian notion of “inframince” puts photography, its status as well as its artistic use, to the test of its relationship with reality. Far from its documentary function, it is confronted with ultrathin differences, both phenomenal and conceptual, which substantially change the conception of the reality of which it is an image: “thing” (Ding), real (Lacanian), object a (Lacanian), simulacrum or other? The text introduces these problems and opens the vision of the image to multiple horizons from this point of view.

Keywords. Photography, inframince; reality.

Già Ugo Mulas aveva fatto osservare che la fotografia ha diversi caratteri in comune con il ready-made, la dirompente invenzione duchampiana, sia perché è un’indicazione e registrazione di qualcosa di già esistente, sia perché ne è uno spostamento in una dimensione «altra» (Mulas [1973]: 147) – le virgolette sono sue. Vi è dunque un aspetto di prelievo, di isolamento di una parte da un insieme e da un *continuum* spazio-temporale, e ce n’è un altro di traslazione solitamente considerato come ricontestualizzazione nell’ambito dell’arte. Ma chissà se con questa dimensione detta «altra» Mulas pensasse anche a quella che Duchamp chiamava «quarta dimensione»?

Il fatto che il ready-made sia l’oggetto stesso, senza manipolazione, trasformazione, trasfigurazione, non ha fatto pensare che ci potesse essere altra estensione che quella dalla realtà all’arte: prima della scelta era un oggetto, reale, funzionale, ora è un’opera d’arte, defunzionalizzata, intenzionale, simbolica, linguistica, passaggio di ambiti, di contesti. E la riflessione si è fatta estetica, cioè concentrata su che cosa distingue l’arte dalla realtà, l’opera d’arte dall’oggetto, che cosa definisce un’opera come d’arte, dunque l’arte stessa. Non si è pensato che l’indicazione di Duchamp avesse un risvolto di riflessione sulla realtà stessa, nonché sull’idea di arte in un’altra direzione. Né si è pensato che Duchamp era arrivato a dire del ready-made

che era un'opera «non d'arte»¹ e dunque «altra» sia rispetto alla realtà sia rispetto all'arte. Che cosa dunque?

La nozione di *inframine* (infrasottile), solo recentemente ripresa in considerazione grazie alla pubblicazione in edizione di larga diffusione delle *Notes* (Duchamp [1999]), ci porta a nuove considerazioni. Fino ad allora dell'infrasottile avevamo solo una sorta di definizione pubblicata in forma di collage nel 1945 come retro di copertina del numero monografico della rivista *View* dedicato all'artista. Il testo della definizione dice: «Quando il fumo del tabacco sa anche della bocca che lo esala, i due odori si sposano attraverso l'infrasottile». Ovvero: nel fumo emesso sono presenti, «sposati», indistinguibili ma realmente esistenti, due odori; questo rende quel fumo infrasottile. L'infrasottile è infatti la categoria sotto la quale Duchamp riunisce tutte le sostanze, gli stati, le differenze minime, le condivisioni, i passaggi di stato al limite dell'impercettibile e del distinguibile, reali ma non ottici, non «retinici», che si colgono soltanto con la «materia grigia», cioè con l'esercizio mentale. Altri esempi citati nelle *Notes* sono il rumore o la musica prodotti da un pantalone di velluto a coste mentre si respira; l'incavo della carta tra recto e verso di un foglio sottile; sostanze come il vetro e la polvere, il fumo, il gas; oppure strane presenze al limite della materialità: l'ombra, il calore, l'odore, la voce bassa, il sussurro; ma soprattutto qualità e modi d'essere: il marezzato, l'iridato, l'aderenza, la porosità; poi ancora: il tempo, ciò che si svolge all'ultimo momento (il «ritardo»), l'oblio, l'intervallo, ciò che non ha interesse, il non far niente; infine, in qualche modo a titolo riassuntivo, il possibile e il passaggio («Poiché il possibile implica il divenire – il passaggio dall'uno all'altro ha luogo nell'infrasottile»²).

Alla luce di questa nozione il ready-made può essere visto come un oggetto infrasottile, lo stesso

oggetto prelevato ma ora diverso, differente non dal punto di vista né concreto né percettivo – questo ne fa il caso limite per eccellenza – ma per un cambio di attenzione, di considerazione, un cambio mentale. Un battito di ciglia, come un click fotografico, e lo stesso oggetto diventa altro. Cioè non solo la fotografia è come un ready-made, ma anche il ready-made è come una fotografia, una sorta di «fotografia tridimensionale». Invece che consegnato a una sua effigie, ancora più che restituito con procedimento indicale, l'oggetto vi è preso esso stesso e mostrato senza altra mediazione, posto soltanto sotto il nostro sguardo; isolato, centrato, ripetuto senza esserlo veramente, materialmente; indicato *come se* fosse un segno, come se lo diventasse nel momento in cui lo guardiamo, in cui lo guardiamo così, una seconda volta, ritagliandolo dal contesto, come a fermare il tempo, in leggero, minimo *ritardo* sul reale che era appena prima.

Massimo esempio di infrasottile, esso indica la differenza invisibile all'occhio dell'oggetto-immagine con se stesso: niente cambia, eppure prima era oggetto e ora è altro, all'occasione opera d'arte, ma in altro modo da ciò che abbiamo fin lì chiamato opera d'arte. Esso è un oggetto-ombra, un oggetto-immagine, non nel senso del *picture*, della sua occorrenza concreta, materiale, tecnica, ma in quello di *image*, sua entità immateriale, figura, o meglio entità infrasottile appunto, al limite della differenza eppure reale, «spostata».

Opera d'arte o «non d'arte», il suo carattere di oggetto infrasottile mette in discussione il suo rapporto con la realtà. Se non è un oggetto, che cos'è?³ Qualcuno potrebbe dire: prima era oggetto e ora è cosa, *Ding*. Oppure, altri: ora è «oggetto a»; oppure una sorta di «buco», di segno di assenza dell'oggetto reale; o altro ancora, come andiamo a vedere. E lo stesso vale per la fotografia «bidimensionale», trattata a sua volta come immagine infrasottile. Che rapporto ha con la realtà? Ne è la regi-

¹ «Si possono fare opere che non siano “arte”?» (Duchamp [1975]: 89).

² Duchamp (1930): 45. Ho ripercorso e commentato le vicende dell'elaborazione e delle fattispecie dell'*inframine* in Duchamp in Grazioli (2016): 59-68.

³ La ricostruzione più interessante da questo punto di vista è probabilmente il testo di De Duve (1989). Per una ricostruzione globale del dibattito sulla differenza tra oggetto e opera d'arte vedi Panattoni, Grazioli (2013).

strazione, la documentazione, la rappresentazione o che altro ancora?

Senza rifarsi esplicitamente a Duchamp, Jean-Claude Lemagny ha riferito la sua riflessione a Martin Heidegger e al suo testo *L'origine dell'opera d'arte*. Al di là della distinzione heideggeriana tra oggetto, strumento e cosa, il centro della questione è il paradosso per cui «le opere d'arte [...] sono ciò che ci permette di avere accesso alla presenza del reale». Di paradosso si tratta, perché è come dire che la presenza del reale debba passare attraverso la sua rappresentazione o il suo raddoppio, la sua trasposizione linguistica e stilistica che chiamiamo «arte», e non può essere ridotta alla sua pura presenza materiale, brutta, quella che già abbiamo sotto gli occhi. Che cos'è infatti la «cosa»? Citando appunto Heidegger, Lemagny risponde: «È quella “in sé riposante e non costretta compattezza” che se ne sta lì davanti a noi». E la fotografia, sostiene Lemagny,

non fa conoscere nulla circa un ente particolare, fa avvenire lente nella sua interezza. Per Heidegger la verità per confronto, la verità come concordanza esatta della sua conoscenza con l'oggetto, come esattezza di rappresentazione, non è che una verità derivata. Essa presuppone che la cosa stessa si manifesti anzitutto in quanto tale. La verità come fedeltà, esattezza, adeguazione, è interamente condizionata dalla verità come schiudimento dell'essere nell'ente.

L'informazione che la fotografia ci offre – lo *studium*, direbbe Roland Barthes – è illusoria e inessenziale, quando non fallace. Il vero effetto della fotografia è altro. Prosegue Lemagny, rimettendo in gioco lo statuto indicale dell'immagine fotografica:

Ovviamente non è la cosa in quanto tale a ricomparire e ripresentarsi nella fotografia. Ma è proprio l'ambiguità, innescata dal paragone fra il rinvio dell'impronta della luce e il suo modello, che ci costringe a prendere coscienza dell'irriducibile particolarità di ogni ente nella sua partecipazione all'essere. Contrariamente a quanto abbiamo potuto credere, il «qualcosa di vero», preciso e unico, che una fotografia ci mostra non deve renderci gelosi delle possibilità

di sintesi che le altre arti offrono. Infatti, dice sempre Heidegger, «l'istituirsi della verità nell'opera è la produzione di un ente che prima non era affatto e che dopo non sarà mai più». Questo vale per ogni opera d'arte. Ma ancora di più per un'opera d'arte che esiste come eco del «nevermore» di qualsiasi ente gettato in un punto dell'infinita del tempo. E – osiamolo dire – questo «evento», questo «schiudimento» di cui ama parlare Martin Heidegger per caratterizzare l'emergere dell'essere, non può farci pensare al sorgere istantaneo dell'immagine fotografica nel suo nascere? (Lemagny [1985]: 36-45)⁴

Come rende possibile questo «schiudimento» la fotografia? Attraverso «l'esattezza che crea la differenza, lo sdoppiamento che afferma l'unicità, la constatazione che genera il sogno». Come nel ready-made, allo stesso modo nella fotografia così intesa l'immagine è apparizione della cosa, suo venire alla luce, alla presenza, attraverso la riduzione al grado zero – minimizzazione dell'apparenza e massimizzazione dell'apparizione –, «ammutilato», eppure intimo e peculiare, del linguaggio visivo o fotografico. La cosa appare finalmente davanti a noi per quello che è, pura presenza, fuori da noi, ma non come lo è nella realtà, bensì attraverso il suo raddoppiamento in «immagine», in indicazione. Solo così la possiamo «vedere» veramente.

L'infrasottile è qui la distanza impercettibile, la differenza inafferrabile di un *clic*, di uno «scatto». L'immagine fotografica sarebbe così questa seconda visione che permette all'oggetto di diventare cosa, di riposare in se stesso e di schiudersi alla verità, puro gesto che non manipola la realtà ma la fa *advenire*.

Jean-Christophe Bailly ha ripreso in altro modo questa visione. Il suo riferimento è a Fox Talbot e al suo *The Pencil of Nature*, anzi in particolare alla fotografia del *Covone di fieno*, ma la riflessione si fa subito ampia:

Con il Covone [...] c'è, e in modo definitivo, un'irruzione: della cosa da una parte (l'oggetto mostrato come tale, presente nella sua pura distan-

⁴ Traduzione italiana inedita di Roberto Signorini.

za, sospeso nella sua pesantezza), e del fotografico dall'altra (un'immagine che non fa più i conti con la pittura, che fa il lavoro di rappresentazione in modo del tutto diverso).

Anche nel suo caso, naturalmente, ci sono delle condizioni precise perché questo si veda in immagine, perché l'immagine lo mostri:

Immagine assolutamente non sublimata di un oggetto piantato in primo piano e che occupa la totalità dell'inquadratura: questo oggetto, questo covone che sfugge contemporaneamente al pittoresco e alla prescrizione realista per esistere pienamente nel proprio diritto e secondo il proprio diritto, per esistere soltanto come un'esistenza, come qualcosa che non ha nessuna portata allegorica e che non è attribuibile né al regime delle cause né a quello degli effetti, ma semplicemente sta nella pura superficie dell'immagine come l'eco di ciò che è, come l'eccesso di tutto ciò che così rimane celato nell'essere, e vi riposa. (Bailly [2008]: 62-63)

Ma è solo l'inizio del processo fotografico: la fotografia infatti è un indice – in senso peirciano – particolare, che mantiene realmente, fisicamente, una distanza dal referente: un distacco dal reale, impronta lasciata non per contatto diretto, ma tramite la luce; e non solo certificazione dell'esistenza ma suo «prolungamento», come un'ombra, come quella, scrive, della scala sul covone della foto di Talbot. La fotografia dunque per Bailly non mantiene, non condivide lo statuto ontologico del reale, ma – come il ready-made⁵ – «coglie sul fatto» il suo affacciarsi alla significanza, «intenta ad agire come agisce un bagno in cui ogni esistenza, appena appare, è immersa» (Bailly [2008]: 65).

In questo processo, come per il raddoppiamento della rappresentazione che rende anche il reale già rappresentazione, si ha un effetto di apparente tautologia – come del resto il ready-made in effetti è. Ecco dunque quello che la fotografia «dice»:

Lo statuto indicale è al suo culmine. [...] la fotografia (l'immagine) è il puro indizio di una propensione del reale a essere esso stesso un indizio. La fotografia (o in ogni caso una fotografia come quella del covone di fieno, da cui non stacco gli occhi) è questa enigmatica tautologia: questo raddoppiamento, questo effetto di velo che mostra la violenza del senso (la violenza del reale) prima di qualsiasi orientamento, di qualsiasi utilizzo, di qualsiasi canto, di qualsiasi preghiera. È come un grado uno della coscienza, come una coscienza che funzioni a salve e che, non portando o non sopportando l'ombra dell'intenzione, non abbia da consegnare altro che la verità di un cominciamento – prima del pensiero, prima della venuta del pensiero, come una pura pensosità che sarebbe quella della natura che sogna se stessa. (Bailly [2008]: 65-66)

«Pura pensosità», la fotografia e il ready-made interrogano insomma lo statuto del reale stesso. Per Bailly l'immagine fotografica è un'«esistenza tutt'altra, e, parallelamente all'esistenza semplice e placida delle cose, l'iscrizione effimera di un'altra possibilità, di un altro passaggio» (Bailly [2008]: 107-109). Anzi è la visione della realtà in questi termini: sospensione degli esseri nel tempo, oscillazione, risonanza, esistenza che ha luogo come radiazione: «Fragile segno di esistenza, fragile segno indicante che qualcosa è esistito prima che la marcasse, la fotografia [...] agisce direttamente e silenziosamente come ciò che sa o può far echeggiare l'«intimo» delle cose» (Bailly [2008]: 138).

Potremmo quasi dire che per Bailly la fotografia è immagine della quarta dimensione: irradiazione captata da una superficie su cui avviene «una ricarica di senso inesauribile» (Bailly [2008]: 138), ma questo più avanti.

Quanto a un'interpretazione che passi per la concezione lacaniana del reale, essa è ancora diversa. Sergio Giusti l'ha sintetizzata come segue, dopo aver ricordato l'alienante «fase dello specchio» e la costituzione dell'immaginario e del simbolico:

Non tutto, nonostante la soverchiante superiorità della struttura simbolica, può essere divorato dal significante; si dà sempre un resto che non può essere ascrivito al senso simbolico, che resiste alla mancanza a

⁵ Di cui allora Bailly, non a caso, dice propriamente, non che è, ma che «agisce come una fotografia a tre dimensioni» (Bailly [2008]: 69).

essere e rimane quindi privo di senso, enigmatico, puro essere ma indicibile. Si tratta allora di una realtà, ma di una realtà muta, contrapposta alla parte alienata, su cui il simbolico ha scavato la mancanza a essere, che grazie a questa operazione ha guadagnato un senso. In Lacan, oltre all'immaginario e al simbolico, si incontra di conseguenza anche un reale. Muto, indicibile, opaco al senso, irriducibile al significante, questo reale viene a coincidere con la «Cosa» freudiana, das Ding, l'oggetto perduto del primo mitico soddisfacimento, vittima della rimozione originaria.

Ecco di nuovo la «cosa», ma qui originariamente perduta. Prosegue dunque Giusti: «Nel pensiero lacaniano esso acquista una valenza strutturale e viene a rappresentare ciò che nelle operazioni del soggetto rispetto all'Altro rimane fuori significato, ciò che non è linguaggio, quanto piuttosto buco nel linguaggio» (Giusti [2005]: 29). L'immagine fotografica, e il readymade, non sarebbero dunque la rappresentazione o la presenza di ciò che raffigurano, ma il loro sostituto che rimanda al resto irrappresentabile e al vuoto che esso lascia nel processo di significazione. L'oggetto, nel readymade, sarebbe un buco, un posto vacante, che indica ciò che manca, piuttosto che ciò che è presente, ciò che è perduto e intorno a cui ruotano i significanti e la sfilata dei comportamenti.

Così,

le fotografie, dal loro lato presimbolico, non appartengono unicamente al campo immaginario, ma devono la loro enigmaticità anche a questo profondo riverbero di un reale perduto, segnale di un nuovo riferirsi concettuale della fotografia al reale che superi i limiti della mera referenza, rifacendosi a una perdita di realtà, originaria ma insignificabile, che ha dovuto abdicare al senso, qualunque esso sia. (Giusti [2005]: 30)

Lo stesso noema «è stato» di Barthes, ricondotto alla cosa lacaniana, alla perdita originaria, può essere rivisitato e riflesso sul readymade, che a questo punto potremmo vedere come una fotografia anche in questo senso, cioè come un oggetto che, per il fatto di essere «indicato» dall'artista, vediamo come passato, «in ritardo» sul reale, che è evocato ma in quanto perduto, *già non più o non*

ancora lì, direbbe Lyotard⁶. Il readymade e l'immagine fotografica non sarebbero dunque il reale stesso, né la sua presentazione-presentificazione o il suo prolungamento, ma il suo sostituto, che indica dell'originale non l'esistenza ma la perdita.

Ne è il «simulacro», dirà Jean Baudrillard nella versione forse più radicale in termini di teoria dell'immagine, dietro il quale si compie il «delitto perfetto» della sparizione del reale: dietro ogni fotografia, dietro ogni readymade, qualcosa non appare bensì scompare, «per assicurare la continuità del niente» (Baudrillard [1995]: 7). Questo porta allora da un lato nella direzione della simulazione e del virtuale, e dall'altro in quella di un particolare nichilismo, che a sua volta non è pura negazione ma anzi – come afferma l'ultimo Baudrillard proprio a proposito della fotografia che intanto ha iniziato a praticare – rivendicazione di una versione particolare di «immanenza», un «prendere il mondo per il mondo, e non per il suo modello, consiste nel restituire al mondo il potere formale dell'illusione, il che fa tutt'uno col ridiventare, in modo immanente, «cosa fra le cose» (Baudrillard [1995]: 94). Perché l'illusione – dell'immagine –, come scandisce efficacemente il titolo del suo testo più famoso sull'argomento, non si oppone alla realtà, ma «è una realtà più sottile che avvolge la prima nel segno della sua scomparsa. Ogni oggetto fotografato non è che la traccia lasciata dalla scomparsa di tutto il resto» (Baudrillard [1998]: 7).

Tornando a Lacan e alla sua concezione dei rapporti tra reale, immaginario e simbolico, mentre Giusti parte da qui per affrontare la questione dell'immagine digitale, e interessante per il nostro percorso richiamare anche la concezione lacaniana della *tyche*, cioè di quello che Lacan traduce come «incontro con il reale». Perché qualcosa del reale resta comunque preso nella rete dei significanti, dietro l'*automaton*, al di là del ritorno, del rivenire, dell'insistenza dei segni⁷. Questo qualcosa si manifesta in ciò che accade come «per caso», come una coincidenza, nella forma dell'incontro, appunto. Incontro, che a noi non può non

⁶ Lyotard [1977]: 39.

⁷ Il riferimento è a Lacan [1973]: 54-61.

richiamare la concezione duchampiana del ready-made come «appuntamento», non scelta casuale ma riconoscimento di un senso già lì nell'oggetto che si attiva nell'istante e nel gesto della scelta. L'«appuntamento» è un momento speciale, e selezionato secondo un principio di «indifferenza», scelto arbitrariamente, ma da rispettare come un impegno preso.

L'immagine, l'oggetto che ne derivano sono quel «po'-di-realtà»⁸ che rimane impigliato nella rete, quel residuo dell'«altra scena» rimasto in questa. Ebbene la particolarità di questo qualcosa è quella di non essere una rappresentazione, ma un «tenente-luogo», un facente-funzione, un rappresentante della rappresentazione⁹. Perché del reale, come già detto, non esiste rappresentazione ma solo appunto un suo tenente-luogo, mentre la rappresentazione è, come un sogno, ciò che maschera il reale. Ecco come si possono anche guardare il ready-made e la fotografia: come ciò che resta di un sogno, un residuo al di qua di quello che crediamo di aver visto di là.

Ed ecco dunque l'ultima caratteristica dell'infrasottile, il suo legame con la quarta dimensione. Perché l'infrasottile non è solo e tanto quanto descritto sopra in sé e per sé ma soprattutto è la manifestazione nel mondo tridimensionale per il quale solo siamo attrezzati sensorialmente di ciò che è di una dimensione in più, quarta appunto. In questo senso va inteso quell'«altra» della dimensione. Se il punto è la sezione di una linea, dice Duchamp, la linea di un piano, il piano di un oggetto tridimensionale, allora quest'ultimo può-deve essere immaginato come la sezione di uno quadrimensionale. In questo senso la «materia grigia» è chiamata in causa oltre il «retinico». In questo senso la fotografia e il ready-made vanno guardati con uno sguardo «altro», sono una sorta di «infrarappresentazione», più un *trompe-l'œil* o un'anamorfosi che non la realtà stessa o una pura rappresentazione.

Entrambi un poco più fantasmi, entrambe molto più linguaggio. Al limite della materia, non iden-

tificabile con il suo supporto e con ciò che la costituisce come oggetto, né con ciò che rappresenta o con il suo contenuto e significato, l'immagine fotografica è un fenomeno infrasottile. Da un lato raddoppia la realtà, ne fa letteralmente le veci, dall'altro acquista autonomia e finezza, ci mostra di più della realtà stessa e ce lo mostra in maniera diversa.

BIBLIOGRAFIA

- Bailly, J.-C., 2008: *L'istante e la sua ombra*, ed. it. a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- Baudrillard, J., 1995: *Il delitto perfetto*, tr. it. di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano, 1996.
- Baudrillard, J., 1998: *Perché l'illusione non si oppone alla realtà...*, in Id., *È l'oggetto che vi pensa*, tr. it. di Y. Melaouah, Pagine d'arte, Milano, 2003.
- Breton, A., 1927: *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Gallimard, Paris.
- De Duve, T., 1989: *L'art était un nome propre*, in Id., *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris.
- Duchamp, M., 1975: *Scritti*, ed. a cura di M. Sanouillet, tr. it. di M.R. D'Angelo, Abscondita, Milano, 2005.
- Duchamp, M., 1999: *Notes*, Flammarion, Paris.
- Duchamp, M., 1930: *Note sull'infrasottile*, tr. it. in Grazioli, E., Panattoni, R. (a cura di), *Sovrapposizioni*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2016.
- Giusti, S., 2005: *La caverna chiara*, Lupetti, Milano.
- Grazioli, E., 2016: *Infrasottile*, in Grazioli, E., Panattoni, R. (a cura di), *Sovrapposizioni*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2016, pp. 59-68.
- Lacan, J., 1973: *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, tr. it. di S. Loaldi e I. Molina, Einaudi, Torino, 1979.
- Lemagny, J.-C., 1985: *Chef-d'oeuvre et photographie ou quelques réflexions sur un texte de Heidegger*, "Les Cahiers de la Photographie" 15, poi in Id., *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Nathan, Paris, 1992, pp. 36-45.

⁸ Il riferimento è a Breton [1927].

⁹ Sempre in Lacan [1973]: 54-61.

- Lyotard, J.F., 1977: *I TRANSformatori DUchamp*.
Studi su Marcel Duchamp, tr. it. di E. Grazioli,
Hestia, Cernusco Lombardone, 1992.
- Mulas, U., 1973: *La fotografia*, Einaudi, Torino.
- Panattoni, R., Grazioli, E. (a cura di), 2013: *Le
scarpe di Van Gogh*, Marcos y Marcos, Milano.